

L'affresco dell'Aula Magna del Franchetti e il *Manifesto della Razza*

Giacomo Giuri con Edoardo Corò, Giorgio Iaderosa, Federica Sicchiero, Giulia Maria Toffanin
Gruppo Guide 9 - *La scienza italiana sotto il fascismo e il concetto di razza*

“Esiste ormai una pura razza italiana, esplicando quasi un’antica purezza di sangue come il più grande titolo di nobiltà della Nazione italiana”
(dal sesto punto del *Manifesto della Razza*)

Mentre la comunità ebraica di Venezia era sottoposta alle vessazioni delle leggi razziali emanate nel 1938, tanto da dover istituire una scuola che accogliesse i bambini espulsi dalle scuole statali, il regime fascista l’8 Dicembre del 1940 inaugurava la nuova sede del liceo classico di Mestre, ritenuta la scuola d’élite della nuova classe dirigente del Regime. Anche le componenti estetico-architettoniche del Liceo si pongono quindi in linea con questi obiettivi di esaltazione, in chiave retorica e razziale, delle radici storico-culturali del cosiddetto genio italico.

Una delle più significative testimonianze di questo assunto è il dipinto eseguito nell’estate del 1940 dai veneziani Edmondo Bacci e Luciano Gaspari nell’Aula Magna dell’allora Regio Liceo «Raimondo Franchetti».

Ma perché si decise di realizzarlo lì? Perché doveva costituire per l’epoca la massima esposizione del “genio italico”, trasfigurato come scenografia per le più importanti manifestazioni culturali e politiche proprie della vita scolastica del tempo.

Intitolata *I Massimi Geni della Razza*, l’opera, di grandi dimensioni (m 13,00 x 4,70), ebbe un grande successo all’epoca, come testimonia il premio ricevuto alla Biennale del 1940 nel settore affresco. Essa presenta non poche analogie a livello ideologico con l’affresco realizzato da Mario Sironi – il massimo esponente del muralismo di fine anni Trenta – per l’aula magna della Sapienza a Roma con *L’Italia fra le Arti e le Scienze*, sebbene l’opera di Bacci e Gaspari ne abbassi i toni aulici.

La selezione dei protagonisti infatti appare abbastanza convenzionale, se confrontata con altre opere del tempo ed è inoltre sviluppata secondo una prevedibile teleologia, che vuole sottolineare in termini assoluti i valori italici. La composizione è tripartita rispetto al gruppo centrale di personaggi, con riferimenti iconografici alla Stanza della Segnatura di Raffaello a Roma e in particolare al *Par-naso* e alla *Scuola di Atene*. La tonalità diffusa su tutto l’affresco è grigio-verdastra (dovuta soprattutto al degrado dei colori e ai fissativi stesi durante i restauri) ed evidenzia la volumetria delle case sullo sfondo, perfetta sintesi tra Cézanne e motivi quattrocenteschi, mentre le immagini quasi colossali dei “geni” della cultura traggono forse spunto dalla decorazione cinquecentesca della sala del Liviano a Padova. Questi ultimi vengono suddivisi in triadi, stringendo tra di loro delle connessioni ideologiche. Si notano così gruppi di letterati, di artisti, di poeti, di scienziati che scandiscono anche una successione cronologica, dal mondo romano a quello contemporaneo, delle età più gloriose della cultura italiana.

Ciò si traduce in un’idea ciclica della storia, evidenziata dagli artisti attraverso l’associazione politica-cultura, che a sinistra accosta ad Augusto il “suo” poeta Virgilio e Tito Livio, e a destra d’Annunzio a Mussolini (sulla figura del Duce è da notare la spada che sta per essere sguainata, ad evocare l’impresa della conquista della Grecia).

Modelli classici stanno dietro a molte delle altre figure: Dante, Petrarca e Boccaccio ricordano le stesse figure affrescate da Andrea del Castagno; Leonardo e Michelangelo derivano dai loro ritratti nella *Scuola di Atene* e, accanto, Raffaello dal suo autoritratto nel Corridoio Vasariano degli Uffizi.

Si riconoscono poi Colombo e Galileo, seduti in avampiano e dietro di loro (con maggiore incertezza) Torquato Tasso, che dovrebbe precedere Parini ed Alfieri: secondo una recente ipotesi, gli autoritratti di Bacci e Gaspari. Chiudono la serie Volta (o forse Manzoni), Marconi e Verdi.

Alcune delle raffigurazioni fin qui descritte sono state brutalmente corrotte nel 1970, quando il dipinto è stato rifatto a opera di Unico e Dario Nordio, come recita la targa in basso a destra, che usa-

rono i nuovi colori acrilici per rinfrescare i toni, ma anche per reintegrare le lacune, come il volto di Mussolini, distrutto nell'immediato dopoguerra. Le ridipinture, presenti su buona parte della superficie pittorica, sono facilmente riconoscibili grazie all'analisi chimica rispetto all'originaria pittura a calce, assai diffusa nella decorazione murale del ventennio. Così l'intensità generale dei colori è stata abbassata rispetto all'originale, determinando la perdita della leggerezza delle ombre e notevoli fraintendimenti nell'interpretazione dei profili. Il successivo intervento del 2001 non ha fatto che aggravare la situazione, perché è stato impiegato un consolidante, la cui cospicua stesura non solo non ha bloccato, ma ha aggravato il sottostante rigonfiamento del colore e il suo conseguente distacco dalla parete.

Al di là del mero giudizio estetico dell'opera in sé, essa si segnala come notevole esempio propagandistico ed educativo del tempo. Attraverso la rappresentazione di alcuni personaggi, la cui eccellenza artistica viene volutamente piegata all'esaltazione di presunte superiorità italiche, non si fece che riaffermare i principi contenuti nelle leggi razziali: non solo a livello simbolico ma, contemporaneamente, anche in modo molto concreto perché tali protagonisti della storia e della cultura italiana rappresentavano l'oggetto degli studi degli alunni del liceo classico. Fu un altro modo – come si legge proprio al punto 7 del *Manifesto della Razza* del 1938 – «di additare agli Italiani un modello fisico e soprattutto psicologico di razza umana che per i suoi caratteri puramente europei si stacca completamente da tutte le razze extra-europee; questo vuol dire elevare l'italiano ad un ideale di superiore coscienza di sé stesso e di maggiore responsabilità».

L'arte e la Shoah: lo sguardo dei bambini

Luca Barbanti, Annalisa Brugnaro, Carlo Favaretto, Luna Pratali Maffei

Gruppo 4 - *Il disegno infantile e la sua dimensione espressivo-comunicativa / Le avanguardie tra negazione della mimesi e riscoperta dell'arte infantile*

In nessun altro genocidio avvenuto nel corso del XX secolo le circostanze hanno attribuito all'arte un ruolo tanto importante nella definizione delle vittime, come durante l'Olocausto. In tale periodo gli artisti, chiusi nei ghetti e nei campi di concentramento, produssero arte come strumento di memoria visiva. Le loro opere testimoniano determinate condizioni di vita, esperienze e sofferenze quotidiane che nemmeno le fotografie potrebbero riprodurre, sebbene il più delle volte non ci siano pervenute immagini dirette delle barbarie inflitte. Fra gli artisti più prolifici dell'Olocausto vi fu Charlotte Salomon, che in uno dei suoi più celebri dipinti scrive sulla schiena di una ragazza che dipinge in riva al mare, adagiata su un scoglio bagnato da un azzurro Mediterraneo una frase altamente significativa: «Leben oder Theater?». Non c'è traccia della barbarie nazista nella raccolta della giovane tedesca che, oggi, rappresenta una delle testimonianze più alte e insolite della Shoah: 780 dipinti di piccole dimensioni con cui la ragazza, morta ventisettenne ad Auschwitz, documenta la sua storia e quella della famiglia. Al contrario David Olere, che fu internato ad Auschwitz dove divenne membro dei *Sonderkommando*, sopravvisse e dipinse ciò che aveva subito come avrebbe potuto fare se avesse avuto a disposizione una macchina fotografica. Nell'opera di Olere non v'è nulla di sentimentale: lo spettatore è posto di fronte alla verità essenziale della memoria visiva, tanto è vero che le sue opere acquistarono una tale importanza da essere utilizzate come documenti nei processi ai nazisti nel dopoguerra. Particolarmente affidabili furono ritenute le sue immagini delle colonne di gassazione nel Crematorio II e della vita quotidiana del *Sonderkommando*.



Significative testimonianze ci vengono inoltre consegnate dai disegni infantili, che tuttavia vengono spesso travisati nel loro reale valore. Nel suo libro *Arte e illusione*, Ernst Gombrich riflette, tra i vari argomenti da lui trattati, su come sia nata l'idea di *mimesis* nell'arte, che oggi è ritenuta da molti scontata e per la maggior parte dei critici fin troppo banale: oggi l'imitazione della realtà non è un degno fine per l'arte, dal momento che essa si ottiene ad altissimi livelli anche con strumenti di riproduzione a disposizione di chiunque. Questa pseudo-imitazione si basa in realtà su segni convenzionali, che noi associamo alla realtà. La critica nei confronti della *mimesis* inoltre si concentra soprattutto sul fatto che essa impigrisce la nostra immaginazione, poiché riduce il nostro impiego di energia mentale: al cinema, per esempio, subiamo passivamente la sequenza di immagini che ci viene somministrata. In alcuni ambiti queste limitazioni però non ci sono. Nei loro giochi i bambini non hanno alcun tabù, ma si esprimono liberamente; i giochi prevedono semplicemente distinzioni chiare, senza problemi di verosimiglianza e i bambini si immedesimano completamente in essi. Nel disegno infantile questa libertà si riflette e nonostante i modelli e le aspettative degli adulti lo influenzino, il bambino riesce sempre ad esprimere una parte di sé e della sua storia, come è evidente

nei disegni eseguiti dai bambini del ghetto ebraico di Venezia tra il 1945 e il 1950. Essi vennero realizzati sotto la premurosa guida della maestra Alba Finzi, che aveva fornito ai bambini dei modelli grazie allo studio di alcuni famosi artisti come Chagall, Van Gogh o Modigliani, la cui influenza nei disegni è palpabile. Certo non è consigliabile leggerne ogni singolo elemento come un segno delle tragiche esperienze vissute da bimbi che si sono trovati costretti a diventare adulti, dovendo abbandonare il mondo sereno dell'infanzia per poi assistere ai tentativi degli adulti di ricostruirla, ma è bene contestualizzarli e aver presente la storia dei loro autori, come Bruno, Arturo o Vania. Si noti inoltre che nel momento in cui ci troviamo di fronte a un'opera d'arte di qualsiasi tipo, tendiamo ad avere delle aspettative nei suoi confronti, che influenzano la nostra percezione. Questa attitudine viene chiamata "messa a fuoco mentale" e se ne adottano forme diverse per comprendere diversi tipi di arte e per distinguere tra immagini e segni. I segni possiedono tratti distintivi ben precisi, indipendenti – per esempio – dal colore: ma forme che possono assumere significati diversi verranno interpretate in base al contesto, per esempio il segno "O" può rappresentare tanto una lettera quanto un numero, ma anche una prugna, una luna piena, ecc. L'immagine invece non ha la convenzionalità tipica del segno, ma la differenza tra le due forme di comunicazione visiva dipende sostanzialmente da noi e da come una raffigurazione viene usata: un'immagine può diventare un segno se ridotta a semplici tratti distintivi – come nel caso degli ideogrammi cinesi – o può avvenire anche l'inverso: tutto dipende dalla messa a fuoco mentale. L'adattamento della messa a fuoco mentale alla raffigurazione di immagini più realistiche (e spesso più affascinanti) che arrivano a mostrare, come ricorda Senofonte, le «qualità dell'anima», ha probabilmente generato il concetto di *mimesis* nell'arte insieme ad una serie di fattori soprattutto storici: esso infatti nasce in Grecia, a quanto sembra improvvisamente, e si può ricollegare alla nascita di generi letterari come l'epigramma, ricco di elementi illusionistici. Il fatto che la concezione "moderna" di arte provenga dalla Grecia però non ci deve portare a considerare inferiori le forme artistiche precedenti, come invece spesso accade: l'arte egizia, per esempio, utilizza un'illustrazione di tipo concettuale semplicemente perché il suo scopo è la leggibilità. La funzione che un'immagine ha ne determina anche l'essenza, e dunque si capisce come fosse necessario nell'arte funeraria egizia adottare simboli convenzionali per conferire eternità alla memoria del defunto e prosperità alla sua vita nell'aldilà. In Grecia invece la poesia omerica si arricchisce di dettagli narrativi contemporaneamente all'arte, che passa all'indagine del "come" e non più semplicemente del "che" di un determinato fatto. Nell'arte comincia la narrazione fatti plausibili, alla quale si aggiunge la rappresentazione di emozioni e di conseguenza l'interpretazione dell'immagine come un dato che si riferisce alla realtà e ottenuto tramite l'immaginazione di chi guarda. Infine, è essenziale ricordare che in ogni caso l'arte non corrisponde alla realtà e non deve essere vincolata a essa. Matisse colse perfettamente questo aspetto. Quando infatti una signora, guardando uno dei suoi ritratti, gli disse che il braccio della donna raffigurata era troppo lungo, egli replicò che quella non era una donna, ma un dipinto.

Data la notevole importanza attribuita al disegno infantile all'interno di questa mostra viene naturale chiedersi se il disegno infantile può essere considerato arte. "Certamente no" risponderebbe il fratello maggiore guardando lo scarso disegno del minore raffigurante la mamma, "è soltanto un'accozzaglia di scarabocchi e macchie di colore". Come un dipinto di Kandinsky, aggiungiamo. Più o meno. Kandinsky infatti compie una riflessione sull'arte che lo porta a decretare la fine della pittura figurativa e a creare una realtà che si esprime con un linguaggio libero da condizionamenti e sovrastrutture culturali, quale quello infantile. I disegni dei bambini invece sono frutto di una personalità ancora in formazione e sono volti a una rappresentazione progressivamente più fedele della realtà esterna. Tuttavia capita che i percorsi dell'arte "adulta" e del disegno infantile spesso si incontrino. Si tratta di incontri casuali fino all'inizio del XX secolo, quando con il fenomeno delle Avanguardie storiche, gli artisti iniziano a guardare al disegno infantile con grande interesse. Una sensibilità attenta ai valori istintivi, che valorizza il mondo mentale rispetto a quello materiale, accentua il ruolo della coscienza nella percezione del mondo esterno e riconosce la relatività del conoscere; necessita di un nuovo modo d'essere espresso dagli artisti, diverso da quello tradizionale, e questo nuovo modo è il disegno infantile. Oltre a Kandinsky, Joan Mirò e Marc Chagall studiarono

l'inconscio e gli scarabocchi, Paul Klee semplificò le forme reali ispirandosi ai disegni dei bambini, Fortunato Depero si dedicò alla realizzazione di colorati giocattoli. Tra gli artisti contemporanei sono numerosi coloro che rielaborano elementi fanciulleschi, per divertimento o provocazione, ma in modi diversi e originali. Urs Luthi riflette sul rapporto tra realtà dei bambini e degli adulti (*Auto-ritratto*), Fausto Melotti si dedica a sculture stilizzate di animali (*Toro*), Jeff Koons rende l'acciaio cromato leggero come un palloncino (*Balloon dog*) e Joana Vasconcelos realizza *Contamination*, un enorme peluche in continuo ampliamento che fa sorridere anche i più severi critici d'arte. In alcuni casi avviene però anche l'inverso, ovvero che i bambini prendano ispirazione dagli artisti. A quest'affermazione il fratello maggiore citato prima riderebbe a crepapelle, capendo che anche voi condividete le sue opinioni sul disegno del fratello minore, ormai imbronciato e prossimo al pianto. Ma è vero, ed è il caso dell'insegnamento che Alba Finzi generosamente fornì ai suoi allievi della scuola ebraica del Ghetto di Venezia nel secondo dopoguerra. La maestra lasciava molta libertà ai bambini nel disegno, che considerava anche molto importante dal punto di vista formativo, tanto da dedicargli molto tempo delle lezioni. Uno dei bambini, Arturo, scrive così nel giornalino di classe (altra idea della maestra) a proposito dell'ora di disegno: «Noi bambini ebrei della classe terza disegniamo ogni giorno e io ho conosciuto due pittori e questi sono: Marco Chagall e Van Gogh. [...] Un altro pittore che ho conosciuto è chiamato Giotto» (*Il nostro giornale*, n. 20, 1947). E non solo: dai disegni dell'epoca si può vedere che i bambini conoscevano anche i colli e i visi allungati di Modigliani. Dei piccoli artisti, insomma. Tuttora alcuni insegnanti mostrano e spiegano ai bambini i disegni astrattisti, dei quali loro stessi sono stati inconsapevoli ispiratori. I bambini non si soffermano sul significato dei dipinti, ma sulle forme, sulle figure, sui colori, che forse possono capire più degli adulti. I disegni infantili quindi non sono soltanto scarabocchi o macchie di colore e gli stessi artisti che da essi prendono ispirazione lo dimostrano. Tuttavia questi stessi artisti, da quando si sono interessati di disegno infantile, si sono spinti sempre più verso quella radicale astrazione che è invece il punto di partenza dei disegni dei bambini, giungendo a risultati simili pur possedendo conoscenze tecniche nemmeno lontanamente paragonabili a quelle dei fanciulli. Pablo Picasso espresse bene questa trasformazione quando disse che da bimbo disegnava come Raffaello, ma che gli ci volle una vita intera per imparare a disegnare come i bambini.



Fortunato Depero, *Gabbiano*



Fausto Melotti, *Toro*



Urs Lüthi, *Autoritratto*



Jeff Koons, *Balloon dog (Magenta)*



Joana Vasconcelos - 'Contamination' is seen at Palazzo Grassi during the opening of the exhibition 'Il Mondo vi Appartiene' at 54th Visual Arts Biennale in Venice, Italy. The Biennale runs from 4th June to 27th November 2011. - EPA/Andrea Merola.

Joana Vasconcelos, *Contamination*

Testimonianze

Martina Mason con Anna Mason, Laura Gagliardi, Gaia Porcelli

Gruppo Guide 6: *“Shoah” ed “olocausto”*: la storia dello sterminio / *L’evoluzione dell’istruzione pubblica in Italia, dalla Legge Casati alla riforma Gelmini / Il disegno infantile e la sua dimensione espressivo-comunicativa*

Questa iniziativa è stata un’ottima occasione per lanciarsi in attività che troppo spesso, per motivi estranei agli studenti, non si ha l’opportunità di fare. Molte volte iniziative come queste possono sembrare poco utili o perché ritenute poco interessanti, o perché considerate attività aggiuntive che sottraggono del tempo utile al riposo o allo svago che uno/a studente franchettiano/a lamenta sempre di non avere. Al di là di questo, ho trovato questa esperienza interessante soprattutto per il modo in cui si è svolta. Mi spiego meglio. Lasciando decidere agli/le studenti in che modo e quale argomento sviluppare, ognuno/a ha potuto approfondire un determinato aspetto inerente alla mostra nel modo che credeva più giusto. In questo modo, per esempio, mi sono spinta a leggere libri che mai di mia spontanea volontà avrei letto; ma non perché li ritenevo poco interessanti, quanto piuttosto perché non mi sentivo molto invogliata a leggere libri con un numero di pagine un po’ più alto del solito, oppure perché credevo che ci sarebbe sempre stato tempo per approfondire queste tematiche. Con ciò vorrei sottolineare che molto spesso c’è solo bisogno di un qualche catalizzatore o di un qualche spunto in più per imparare a pensare. Io questo spunto l’ho trovato facendo la guida.

Oltre a esporre e raccontare una storia che è già stata scritta, questa esperienza mi ha reso consapevole che è un nostro dovere non solo ricordare, ma prima di tutto riflettere su quanto è accaduto. L’ascolto di storie e testimonianze non è sempre sufficiente a far propri questi avvenimenti che, in modo sottile e subdolo, spesso si ripresentano purtroppo ancor oggi. La mostra quindi, oltre ad essere una testimonianza cruda e reale, si è presentata alle guide come un’occasione per riflettere su problematiche attuali che bisogna e si deve saper cogliere.

Camilla Bertolino, Beatrice Carmello, Irene Frigo, Elisa Muner, Clelia Nobili

Gruppo Guide 3: *La concezione del bambino nell’evoluzione della pedagogia / Il lavoro di gruppo come stimolo alla creatività / Il disegno infantile e la sua dimensione espressivo-comunicativa*

Abbiamo avuto l’occasione di determinare, in qualche modo, la nostra strada e ne siamo stati liete, dal momento che, almeno per il mio gruppo, l’inclinazione di ogni persona si è rivolta a un argomento verso il quale si provava curiosità o si sentiva una sorta di dovere o ammirazione. Non è stata una greve e “scolastica” mostra sulla Shoah o sulla deportazione ad Auschwitz, ma un invito, sereno e serio rivolto a tutti coloro che volevano accoglierlo, a riflettere sull’indifferenza che, soprattutto oggi, sembra poggiarsi come uno strato di spessa polvere sulle nostre memorie e sulle testimonianze degli altri. Di certo non volevamo ammansire i visitatori con false e frivole constatazioni e il messaggio che desideravamo diffondere si incentrava sulla riflessione rispetto alla consapevolezza e sulla differenza tra diritto alla parola e facoltà di pensiero. Avevamo la speranza che le storie, che avevano destato in noi diversi pensieri, colpissero a loro volta, come una scure, gli animi dei ragazzi che ci avrebbero ascoltate. E se così non è stato, i posteri ritenteranno l’impresa.